



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guida per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

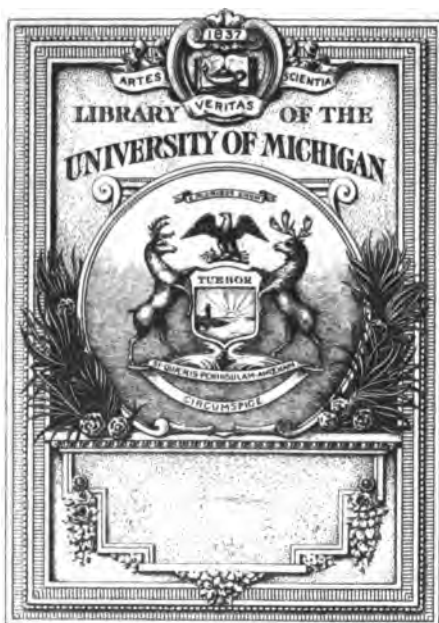
Informazioni su Google Ricerca Libri

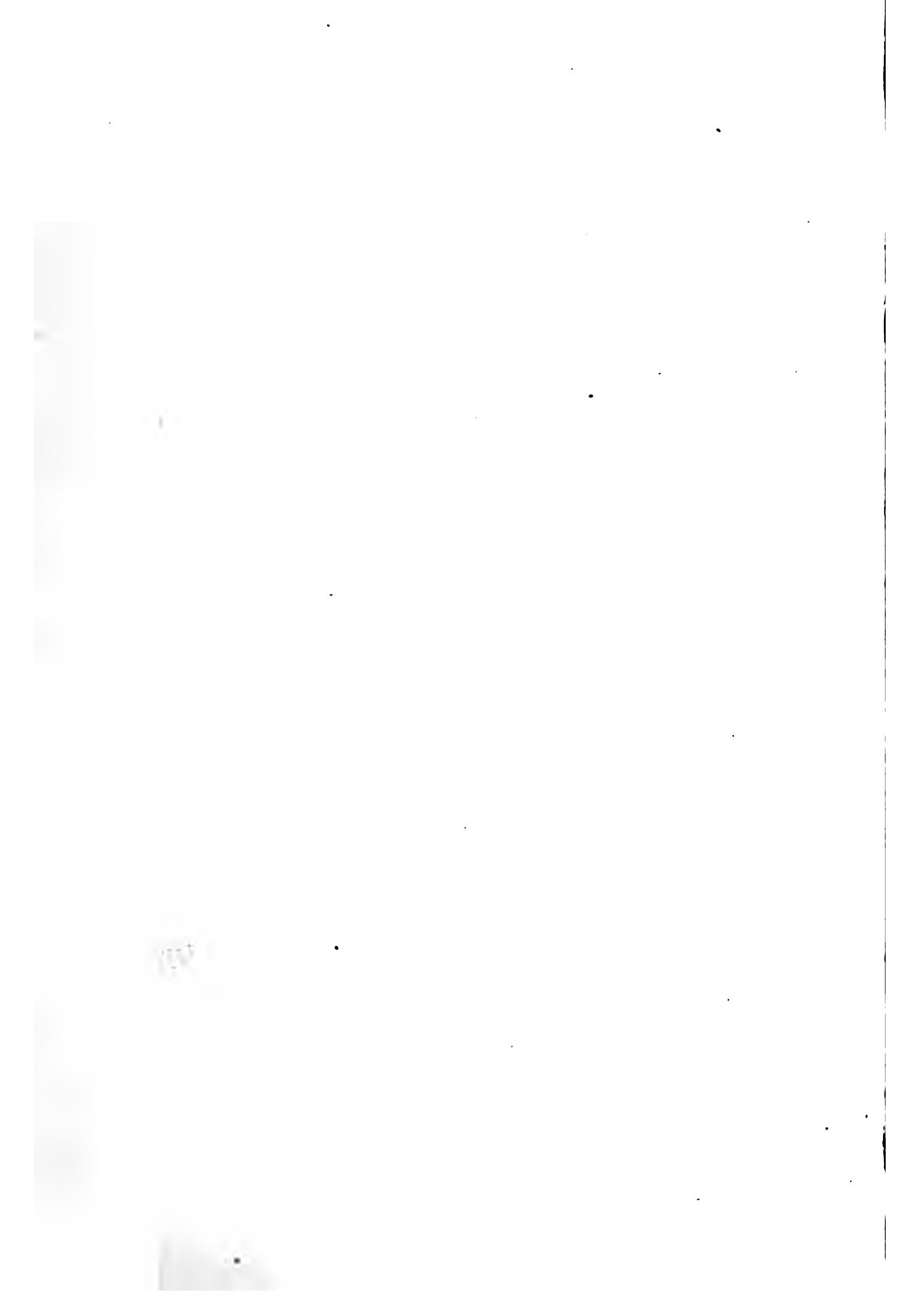
La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>

850.9

A1

v.84





COLLANA DI OPUSCOLI CRITICI

LUIGI RUSSO

La catarsi aristotelica



ENRICO MARINO, EDITORE - CASERTA, MARZO MCMXIX

PREZZO: Lira UNA

COLLANA DI OPUSCOLI CRITICI

LUIGI RUSSO

La catarsi aristotelica



ENRICO MARINO, EDITORE - CASERTA, MARZO MCMXIX

COLLANA DI OPUSCOLI CRITICI

N. 2

La Collana di opuscoli critici si propone di pubblicare scritti di storia letteraria ed artistica, discussioni di estetica, di filosofia e di politica, che, se anche non possono trovare che un numero relativamente ristretto di lettori, siano tentativi seri e senza preconcetti di interpretare criticamente le opere d'arte e di approfondire ognor più la ricerca del vero, affrontando i sempre nuovi problemi che si affacciano al nostro spirito, via via che si è raggiunta la soluzione dei problemi precedenti.

L' EDITORE

Sono usciti :

- 1 - GINO SAVIOTTI: Charles Baudelaire critico e la questione dell'umorismo - L. 1.
- 2 - LUIGI RUSSO: La catarsi aristotelica - L. 1.

Prossimamente :

GIOVANNI GENTILE: Mazzini.

BENEDETTO CROCE: La riforma della storia letteraria ed artistica.

Altri scritti di Gioacchino Brognoligo, Francesco Flamini, Pietro Micheli, Carlo Pellegrini, Gaetano Salvemini, Carmelo Sgroi, Francesco Terraca.

Indirizzare la corrispondenza al Prof. Gino Saviotti, Via Rodentore 10 - Caserta.

Dirigere commissioni e vaglia all' Editore E. Marino — Caserta.

Omaggio dell'a.
all'illustre prof. Percopo

COLLANA DI OPUSCOLI CRITICI

N. 2

COLLANA DI OPUSCOLI CRITICI

LUIGI RUSSO

La catarsi aristotelica



ENRICO MARINO, EDITORE - CASERTA, MARZO MCMXIX

Una vasta letteratura di commenti e di discussioni si è accumulata dal '500 a oggi sulla *Poetica* di Aristotele; ed è ben noto che uno dei punti più controversi è quello della *catarsi* tragica, di cui Aristotele discorre nel capitolo VI della sua *Poetica*. Egli definisce la tragedia una *mimèsi*, la quale *non già narrando ma rappresentando* (ᾑρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας), *per mezzo della compassione e del timore* (δι' ἔλεου καὶ φόβου) riesce (περαίνουσα) alla purgazione di siffatte passioni (τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν).

Diamo una traduzione letterale della parte che ci interessa della definizione aristotelica della tragedia, e ci limitiamo a tradurre con parole e costrutti, direi quasi neutri, per non anticipare di sul tessuto stesso della traduzione quella che sarà la nostra interpretazione speculativa. Noi qui non staremo a ripetere tutte le interpretazioni dei singoli retori, filologi e poeti che si sono affaticati intorno a questa quistione; una storia bibliografica di esse, se pretendesse di essere una compiuta informazione su quello che i letterati dal cinquecento in poi hanno pensato della *catarsi*, si condannerebbe a ripetere una filza di soluzioni differenti spesse volte solo in alcuni elementi, ma terribilmente mo-

notone per l'unità del principio extraestetico da cui esse scaturiscono. Peraltro assai valenti studiosi hanno fatto una rassegna delle principali opinioni, (1) e noi preferiremo raggrupparle, per il maggiore interesse storico, a seconda degli indirizzi mentali da cui sono dominate. E possiamo parlare di una veduta *pedagogica*, di una veduta *edonistica*, di una terza *fisiologica*, e di una quarta *estetica*, la quale ultima è quella che facciamo nostra.

La veduta *pedagogica* dominò in generale le interpretazioni dei retori della rinascenza fino al Gravina e al Metastasio, il quale ultimo non se ne mostrava però molto soddisfatto (2); ma è stata cara anche a filologi moderni, inglesi e tedeschi, i quali hanno ripresentato le ingegnose interpretazioni dei nostri Vettori, Robertelli, Castelvetro, solo con un apparato filologico più moderno, con metodi più scaltri di ermeneutica. Per i retori e filologi moralisti, la tragedia avrebbe un effetto catartico, purificatore, intendendo la catarsi come *distruzione* o come *correzione* delle passioni, o ancora come *trasformazione* di esse in disposizioni virtuose. La tragedia purificherebbe in noi le passioni del terrore e della pietà, temperando questi sentimenti con la frequente commozione; la tragedia ci purificherebbe di tutte le passioni, poichè il sentimento pauroso e il sentimento pietoso della vita riassumono in sè tutte le passioni umane, l'uno tutte le passioni egoistiche, l'altro le passioni generose; la

(1) N. Festa, *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi nel dramma*, Firenze, 1901; Egger, *Essai sur l'Histoire de la critique chez les Grecs*, 2^a ediz., Paris, 1886, p. 267 *passim*; Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1905; A. Fusco, *La poetica di L. Castelvetro*, Napoli, Piemo, 1904.

(2) Cfr., P. Metastasio, *Opere*, Firenze, Gabinetto di Pallade, 1819, tomo XIII, pp. 114-120.

tragedia con i suoi orrori e i suoi casi miserevoli, ci renderebbe insensibili, abituandoci a questo genere di spettacoli, così come il soldato diventa insensibile davanti alla morte, vedendo continue stragi intorno a sè; la tragedia, eccitando in noi il sentimento del terrore e della pietà, verrebbe a nobilitare questi sentimenti trasformandoli in un sentimento di amore per la famiglia umana, in una compassione universale, che sarebbe come un dividerci con gli altri mali nostri; la tragedia verrebbe a mostrare l'instabilità della fortuna, vorrebbe spaventarci con l'esempio, distruggere in noi le passioni che fatalmente ci conducono alla rovina; ecc. ecc. Queste e altre sono le principali interpretazioni moralistiche che si son date della catarsi, che Paolo Beni curava di elencare in numero di dodici nel suo *Comento alla Poetica* pubblicato nel 1613. Per proprio conto, il Beni ne aggiungeva una tredicesima, che è la più bizzarra e la più disgraziata: anch'egli intendeva la catarsi come distruzione di passioni, ma ne limitava l'effetto ai re, ai principi, poichè nelle tragedie si agitavano personaggi di così elevata condizione, e i loro drammi spirituali non potevano avere risonanza che nell'animo dei proprî pari e consorti. (1)

Tutte queste interpretazioni, come è chiaro, sono dominate dal canone dell'arte pedagogica, canone a cui furono fedeli tutti i retori della Rinascenza, se si eccettuano, per qualche particolare, il Castelvetro e il Robertelli. La teoria pedagogica dell'arte, che non era presentata in forma esplicita e rigida da Aristotele, era stata insinuata e radicata nel

(1) Si veda la critica che ne fa il Corneille, nel *Discorso Secondo* — *Oeuvres*, Paris, Fume et C.e, 1844.

pensiero aristotelico, in forma assoluta, mercè il preconetto e l'abilità degli interpreti. Costoro si vantavano scolari di Aristotele, ma avevano confuso l'insegnamento dello Stagirita col pensiero di Orazio che poneva come fine all'arte il *delectare docendo*; essi in fondo erano gli eredi della retorica medievale che, ispirata dalle preoccupazioni cristiane e dalle sue tendenze di educazione antipagana, aveva imposto all'arte, per giustificarla, un fine didascalico. I retori della Rinascenza dunque, più che per scrupolosa fedeltà al pensiero aristotelico, sostenevano il fine etico-educativo dell'arte per il loro attaccamento alla retorica medievale, la quale, per loro conforto mentale, si illudevano di ritrovare già bella e codificata nella stessa *Poetica* di Aristotele. La loro polemica contro il puro edonismo in arte, non era precisamente la polemica che Aristotele dissimulatamente aveva condotto contro il pensiero platonico, negatore della razionalità dell'arte: Aristotele, per combattere la teoria rigoristica di Platone, invocava non il semplice fine educativo estrinseco dell'arte, ma anche l'essenza stessa dell'arte, come funzione teoretica, come attività dello spirito. Se il filosofo non aveva avuto la risolutezza di una giustificazione dell'arte solo come attività-valore in sè e per sè, ed era ricorso ad altri argomenti pratici, i retori della Rinascenza non seppero che apprezzare questi argomenti pratici, e l'argomento estetico, che era il fondamentale, essi trascurarono completamente: così si spiega il loro malinconico accanimento a spiegare la catarsi dallo stretto punto di vista dell'arte didascalica, come distruzione, correzione o trasformazione delle passioni. Agiva su questo loro atteggiamento la forma mentale propria di chi aveva accettato il pensiero della retorica medievale, e

forse ancora influiva una inclinazione pericolosa che è caratteristica, in genere, dei letterati. Voglio dire che era ben naturale che i retori della Rinascenza irrigidissero il pensiero aristotelico sull'arte e in esso non vedessero che delle formule semplicette da ripetere e da predicare, appunto perchè essi studiavano la *Poetica* aristotelica fuori del resto dell'opera filosofica dello Stagirita, e la *Poetica* studiavano nelle varie sue parti, non scorgendone l'idealistica interdipendenza. L'arte aveva per Aristotele un certo posto nella sua filosofia, posto non rigorosamente definito, ma chiaramente indicato: vero è che una certa confusione era generata dalla doppia natura della sua *Poetica*, che era teoretica e normativa al tempo stesso, ma, per intendere bene il concetto aristotelico dell'arte, era pur necessario che le menti penetrassero la sua filosofia fin nel suo centro idealistico, e da quello si partissero per intendere i singoli problemi. Avvenne per la *Poetica* aristotelica, quello che vediamo avvenire oggi, e continuerà ad avvenire, per l'*Estetica* del Croce: in Italia, i letterati, per lo più per imposizione dall'esterno, si sono rivolti a quella dottrina e, anche aderendovi, la loro adesione è stata più formale che sostanziale, più materiale che spirituale. Perchè osserviamo tutti i giorni che parecchi oggi si nutrono dell'estetica crociana, come venti anni fa si sarebbero nutriti di dottrine fisio-patologiche sull'arte. Il loro è piuttosto un interesse letterario che filosofico, tanto è vero che essi si fermano sul limitare della filosofia crociana: all'*Estetica*, ma non si curano di intendere gli altri volumi della *Filosofia dello Spirito*, senza dei quali l'*Estetica* non si illumina nella sua vera luce. Ora tutto ciò genera una quantità di equivoci assai curiosi, opposizioni pole-

miche assurde, e talvolta contrasti assai graziosi: uomini che sono convinti crociani in estetica, e, mettiamo, sono **astrattisti** nella concezione politica della storia; o uomini che, **crociani** in estetica teorica, negano e tradiscono la teoria, **senza** accorgersene, nella loro critica letteraria, perchè quella **teoria** non è diventata un abito mentale in loro, ma è **semplice** suppellettile culturale dell'intelletto. Ora questa **abitudine** letteraria, che noi abbiamo da secoli, di interessarci alla **filosofia** dell'arte fuori di una filosofia generale dello **spirito**, porta a una gran quantità di false interpretazioni, di **equivoci**, a un vedere assai rigido e unilaterale e **pedantesco** nell'opera di un filosofo. E a me pare che la **Poetica** di Aristotele abbia sofferto di questa nostra abitudine da **letterati**: il Castelvetro scriveva un grosso commento alla **Poetica**, senza mai ricordarsi dell'**Etica** e della **Politica**; e altri, che pure indicavano un passo della **Politica**, quello oramai celebre del libro VIII, dove torna il concetto della **catarsi**, non sfruttavano la testimonianza di quei concetti per **preparare** una interpretazione che più si avvicinasse alla **vera**. Prova questa, se altre non se ne avessero, che con l'**esclusiva** attitudine letteraria e culturale non è possibile **risolvere** o intendere problemi che invoigono tutto un ordine di **concetti** filosofici.

Così come con l'abito mentale del puro filologo, **non** è neanche possibile avviarsi ad una soluzione **soddisfacente** del problema, perchè il filologo, che con oculata **intelligenza** legge nelle parole e rifà la storia di esse e collaziona **frasi** e periodi, trascura quello che è pensiero centrale che **assiste** non veduto e si nasconde nel seno stesso delle parole. Così l'ermeneutica filologica ha potuto generare quell'altra **inter-**

pretazione della catarsi, che noi abbiamo chiamato *edonistica*. La quale soluzione, se può ritrovarsi, ma in forma assai vaga, nei retori della Rinascenza, ha acquistato consistenza negli studi di alcuni moderni filologi. E per muoverci su una tesi concreta, noi esamineremo l'interpretazione che recentemente un assai valente studioso, Nicola Terzaghi, ha dato della catarsi. (1) Il Terzaghi identifica la parola *κάθαρσις* con la parola *ἡδονή*, e noi non avremmo difficoltà ad accettare questa identificazione, se l'A. non desse alla parola *ἡδονή* il significato di godimento nel senso sensualistico della parola, e non in quello idealistico di letizia estetica; difatti egli proporrebbe di tradurre con *sentimento, sensazione, emozione*, la parola *κάθαρσις*.

Egli, fra l'altro, è tratto a proporre questa soluzione da una definizione della commedia che si legge nell'*Anonimo Cosliniano*, definizione apocrifia, fedelmente esemplata sulla definizione aristotelica della tragedia. Anche la commedia sarebbe una *mimèsi*, che per mezzo del piacere e del riso (*δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος*), produrrebbe la catarsi di siffatte passioni.

Ora si domanda il Terzaghi: "Se l'*excerptor*, o chi si fosse lo scrittore del cod. coslin., intendeva *κάθαρσις* nel senso di purificazione, liberazione o sfogo, qual mai potrebbe essere la purificazione proveniente dal piacere..... o dal riso? E tanto peggio, quale liberazione o sfogo potrebbe derivarne? E quale sollievo può arrecare la catastrofe di una commedia?" Da ciò il T. è tratto a pensare che Aristotele

(1) N. Terzaghi, Sulla «*Katharsis*» di Aristotele, in *Classici e Neolatini*, maggio-agosto 1912.

con la catarsi tragica volesse dire che scopo della tragedia è quello di eccitare un'impressione, un'emozione, non tanto un'emozione di paura e di pietà, quanto una qualsiasi sensazione in dipendenza delle passioni dell' *ἔλεος* e del *φόβος* agitate nel dramma. (1) Così egli infatti commenta la definizione della tragedia: " La tragedia, per mezzo della pietà e del timore da cui sono pervasi i suoi personaggi, produce l'allontanamento di ogni altra passione dall'animo degli spettatori, lasciandoli solo in preda a quel *sentimento*, il quale è proprio delle passioni accennate ". E il Terzaghi conforta la sua tesi, ricordando il passo della *Politica* VIII, 7, in cui si dice che per effetto dei canti sacri tutti provano una catarsi, sentendosi sollevati nell'animo con piacere (*μεθ'ἡδονήν*), ed evidentemente per lui il piacere è piacere sensualistico, sentimentale, e non letizia estetica, come il passo stesso, in altri suoi punti, ci fa sospettare e come lo stesso pensiero aristotelico sull'arte in genere esige che si pensi. È chiaro che il T., senza avvedersene, torna alla teoria edonistica più pura, alla teoria, che fu anche cinquecentesca, dell'*eccitamento piacevole*, al concetto del *movere* che è anche un *delectare*; e dimentica egli che Aristotele non poteva più essere soddisfatto di una veduta puramente edonistica, se egli sorgeva per giustificare, con intenzioni polemiche più o meno velate, l'arte di contro alla condanna di Platone che, partendo appunto dalla concezione edonistica, aveva dato l'ostracismo alla poesia come quella che eccitava le irragionevoli inclinazioni dell'animo (*ὅτι τοῦτο ἐγείρει τὴν*

(1) Il Terzaghi ritiene appunto che il genitivo τῶν τοιούτων παθημάτων abbia valore di genitivo soggettivo, e per questo egli traduce tutta l'espressione *il sentimento derivante da siffatte passioni*, e non *il sentimento di siffatte passioni*.

ψύχην), le alimentava e fortificava (καὶ τρέφει, καὶ ἰσχυρὸν ποιεῖν) e distruggeva le inclinazioni ragionevoli (ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν). (1) Peraltro la tesi del Terzaghi è assai discutibile anche dal punto di vista filologico (2), ma noi ci limitiamo ad osservare che la visione sensualistica dell'arte, oltre che contrastare apertamente col pensiero aristotelico, è banale in sè e per sè per attribuirlo al filosofo dell'antichità che per primo e solo si propose il problema dell'arte in maniera assai geniale: essa è una concezione assai primitiva e rozza, nella quale cadono fatalmente gli intelletti volgari per poco che azzardino delle riflessioni sull'arte. Un grossolano lettore di oggi dirà che una data tragedia è veramente *commovente*, una data commedia è *esilarante*. Ora la tragedia *commovente* e la commedia *esilarante* varrebbero come definizione, quanto l'aristotelica, se la *cataresi* s'interpretasse come sinonimo di sentimento, di godimento, diletto, secondo la proposta del Terzaghi!

Scartata questa veduta edonistica, esaminiamo quali soluzioni può suggerire quell'altro canone d'interpretazione, che è il *canone fisiologico*. Recenti studi moderni avrebbero visto nella parola *cataresi* il vecchio termine medico usato proprio nel suo senso tecnico originario; si è confortata questa interpretazione, ricorrendo al solito passo della *Politica* VIII, 7, dove si parla di persone che in preda all'esaltamento (ἐνθουσιασμός), " per effetto dei canti sacri, quando odono, cioè, la musica adatta a produrre nell'anima un fervore religioso, si calmano come se avessero subito una cura medica

(1). Platone, *Repubblica*, L. X.

(2) Si vedano le osservazioni del Festa, nella *Nuova Cultura*, fasc. 4, aprile 1913, (*La teoria aristotelica della cataresi nella Tragedia*).

e una catarsi (*καταρσις καὶ καθάρσις*). Una cura medica e una catarsi sarebbe per alcuni ermeneuti moderni un'endiadi e quindi si tradurrebbe *catarsi terapeutica* o *cura catartica*. Così la catarsi s'intenderebbe nel senso fisiologico, come uno sgravio di una certa forza nervosa accumulatasi, in misura eccessiva, nel nostro organismo! (1) Una cura per i nostri nervi insomma! La tragedia favorirebbe il dissiparsi delle nostre preoccupazioni personali, così già come in un senso alquanto simile intravedeva nel '500 il Castelvetro e nel '700 il Gravina, quando spiegavano il fine catartico della tragedia come una cura omeopatica delle passioni; senonchè i due retori italiani almeno erano, nella loro interpretazione, un poco idealisti in quanto parlavano sempre di catarsi dell'anima, mentre i moderni interpreti parlano della catarsi come di una cura medica dei mali patologici, disponendo deliziosamente proprio il linguaggio e le vedute dei moderni psichiatri!

Questa veduta fisiologica non genera, come è facile arguire, che le più banali interpretazioni che mai potessero fiorire sulla tormentata *quaestio* della catarsi; ma, in ogni modo, essa è buona a ricordarci come spesso volte gli interpreti portino, nella soluzione di problemi di pensiero, l'influsso degli indirizzi culturali del proprio tempo, e questi indirizzi essi vedano prognosticati e presentiti in opere del passato là dove non esistono affatto. In un periodo storico, in cui il positivismo si arrogava il dritto di legiferare anche sull'arte, non potevano non venir fuori tali bizzarre interpretazioni della catarsi; senza dire poi che la concezione positivistica

(1) Cfr. Festa, *op. cit.*, p. 15 *passim*.

della vita dello spirito, oltre che essere un movimento spirituale nella storia del pensiero nel sec. XIX, è una *forma mentis* che periodicamente ritorna negli intelletti non scaltriti dalla riflessione e dallo studio. La veduta fisiologica può accoppiarsi alla veduta edonistica (con la quale per certi lati si confonde), ed entrambe possono contare degli aderenti in tutti i tempi e in tutte le società; ma appunto perciò esse non hanno l'importanza storica della veduta *pedagogica*, che corrisponde a un periodo della critica letteraria e retorica, e che riempie di sè una serie numerosa di interpretazioni.

Ma sbarazzato il terreno da queste vedute che corrispondono a una forma mentale rozza o a un pensiero retorico storicamente arretrato, resta il campo libero per un canone d'interpretazione, che è senza dubbio il più soddisfacente, e che ci è dato dalla concezione idealistica dell'arte. Già fin dal sec. XVIII, Pier Jacopo Martello nel suo *Dialogo della Tragedia antica e moderna* (1), scriveva: « La tragedia per mezzo del terrore e della pietà solleva lo spettatore da queste stesse passioni, facendo ch'ei si scarichi sopra oggetti finti della tristezza che lo divora, a quella maniera che una musica malinconica solleva e toglie la nostra malinconia ». Comincia a farsi strada l'interpretazione, che la teoria dell'estetica moderna ci suggerisce in una forma più chiara.

Pare appunto che con la catarsi Aristotele non abbia voluto intendere altro che l'efficacia dell'arte a placare, con l'espressione, i nostri tumulti passionali; l'arte è una atti-

(1) P. I. Martello, Opere, Bologna, della Volpe, 1735, Vol. II.

vita liberatrice, *cathartica*, in quanto, elaborando le nostre impressioni, ci strappa da esse, oggettivandole, e ad esse rendendoci superiori. Cantando il duoi si dissolva, dice il poeta: *carità che ti passa*, dice l'anonimo soldatino della trincea, che non ha mai studiato retorica: l'effusione ci libera e ci alleggerisce dagli affanni dell'animo. L'artista, suppone, martire di una grande sensibilità e passionalità un momento prima, compone tutto il suo tumulto passionale e si riposa in una olimpica serenità. L'attività espressiva scaccia la passività sentimentale. Ora il lettore, gli ascoltatori, il pubblico - si chiama come si vuole -, segue l'artista in questo processo di martirio e di liberazione; ciascuno eccita in sé le passioni, partecipando alla vita dei personaggi del dramma artistico, e suscitando significati acquistati, nella parola, nel verso, nel canto del poeta. Vittime di un tumulto passionale un momento prima, dominiamo, un momento dopo, la nostra passione, purificati e perduti nell'espressione.

Scrive il Pascoli: « O divino Manzoni, io risento ora sfoggiando il tuo libro quello che sentivo allora leggendo nel cassetto del tavolino i tre piccoli tomi ben rilegati di un'edizione milanese; quando rapito, assente, altro, provavo in me (ma allora non avrei saputo citare Aristotele), mediante la pietà e il timore, compiersi la catarsi di così fatte passioni ». (1)

Par proprio che Aristotele abbia voluto intendere che il sentimento diffuso nella nostra coscienza, sentimento accorato e pauroso dell'esistenza, sia eccitato dalla dialettica

(1) G. Pascoli, in *Echi di una notte mistica*, in *Pensieri di varia umanità* (Olsina, Muglia, 1903).

del dramma, dove si muovono personaggi pervasi profondamente da tal sentimento, per le vicende stesse nelle quali sono travolti; noi viviamo compassionalmente, "simpateticamente", con loro; abbiamo pietà di loro, perchè pietosi di noi stessi, e in questo sentir pietà per gli altri, noi blandiamo la nostra stessa debolezza, la nostra stessa sofferenza.

Viviamo per il loro φόβος, il loro sentimento angoscioso della vita, e nella rappresentazione, nell'estrinsecazione di questo stato d'animo, compagno al nostro, che la tragedia ci drammatizza, noi lo superiamo, ci acquietiamo, ci purifichiamo da siffatte passioni (1).

* *

Ma qualcuno a questo punto potrà susurrare che noi si attribuisca ad Aristotele un pensiero che è chiaro oggi nella nostra mente, ed è chiaro per il lume dell'estetica moderna. Sicchè la nostra interpretazione, in sede di storia psicologica, avrebbe tutto l'interesse delle altre soluzioni da noi combattute; ciò è a dire, essa corrisponderebbe, come le altre, a interessi della nostra cultura contemporanea, e la

(1) Questa nostra interpretazione, che avevamo già abbozzato fin dal 1914 per una discussione accademica universitaria, coincide con quella che, recentemente, il Valgimigli ha dato nella sua *Introduzione alla Poetica di Aristotele* (Bari, Laterza, 1916, p. XLVI), da lui tradotta e annotata con rara finezza filosofica. Egli scrive: « Catarsi è piacere, è sfogo, è sollievo, è liberazione: sollievo da quel terrore che stringeva e mordeva il cuore nella trepida attesa della catastrofe; sfogo di quella pietà che, ritenuta dapprima e come seggelata tra le ombre dell'oscuro destino, rompe ora e trabocca di fronte alla catastrofe insepapabile. Quel ch'era buio e incerto e sconvolto si tramuta in una consapevole lucidità: e come i personaggi veggono ormai ciascuno nettamente il corso fatale della propria vita, così in noi si fa una luce nuova e lo spirito si ricompone. E così catarsi è anche chificazione e purificazione: è il ritorno dell'anima dalla incertezza alla certezza, dalla non conoscenza alla conoscenza, dalla oscurità alla luce, dal turbamento all'ordine e all'equilibrio ».

nostra sarebbe un'illusione ideologica bella e buona, come fu quella dei retori della Rinascenza.

Senza voler giocare di arditezza, noi insistiamo sull'interpretazione da noi data, non solo perchè altri scritti aristotelici riferentesi alla catarsi ci confortano in ciò, ma perchè tutto il pensiero estetico di Aristotele non si oppone alla nostra veduta idealistica, ma con essa pienamente si accorda. Ma vediamo di leggere nelle parole stesse del filosofo il nostro pensiero, e rinalzeremo poscia la nostra dimostrazione, fissando quello che è il concetto aristotelico, centrale, sull'arte. Nel celebre passo della *Politica*, parlando della musica, Aristotele descrive i diversi vantaggi che da essa possono ricavarci: la musica può indirizzarsi all'educazione (παιδεία), alla purificazione (κάθαρσις), e al diletto e ricreazione e riposo dello spirito (πρὸς διαγωγὴν, πρὸς ἄνεσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν). Queste distinzioni, è chiaro, racchiudono le tre vedute dell'arte: la pedagogica, l'estetica e l'edonistica. Che la *catarsi* vada distinta dall'educazione e dal diletto, può semplicemente desumersi dalla distinzione che ne fa lo stesso Aristotele, e dal fatto stesso che lo scrittore insiste sulla parola catarsi e promette di riparlare più a lungo nella *Poetica*. " Che cosa intendiamo per catarsi (τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν), ora lo accenniamo appena, più chiaramente (σαφέστερον) lo diremo nella *Poetica* ".

Ma, senza aspettare la *Poetica*, anche in questo passo Aristotele lascia vedere chiaro il suo pensiero. Parlando delle diverse musiche, quella morale per l'educazione, quella ricreativa (πρὸς ἀνάπαυσιν) per la gente rozza e gli operai meccanici, quella commovente ed entusiastica per l'ascoltazione in sé (πρὸς δὲ ἀκρόασιν: la musica per la musica!), Aristotele

osserva che, per quest'ultima — la musica puramente estetica — si devono scegliere le armonie commoventi ed entusiastiche. Ciò è necessario, perchè, essendo l'impressione assai forte negli attori musicali, lo stesso stato d'animo si comunica agli uditori ed eccita in loro compassione o timore o entusiasmo. Ma a che giova questo eccitamento di passioni? Serve appunto a placarci, a rasserenarci, ad alleggerirci da queste passioni, con l'*effusione*. Ma ecco le parole stesse di Aristotele: « E' necessario così che subiscano questa medesima impressione coloro [gli ascoltatori] in cui si manifesta pietà o timore, o qualunque altro movimento interiore, secondo si addice a ciascuno di essi, e in tutti avvenga la catarsi e un alleggerimento interiore accompagnato da piacere (πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφιζέσθαι μεθ' ἡδονῆς). Dove è chiaro il concetto di catarsi come liberazione, liberazione che è letizia estetica.

La nostra interpretazione è ancora convalidata poi da tutto il pensiero aristotelico sull'arte. Aristotele veniva dopo Platone, che partiva da una visione sensualistica dell'arte, e conseguentemente negava l'arte perchè irrazionale; al successore non rimaneva altro che o accettare la pura concezione edonistica dell'arte e restare insensibile alla condanna di Platone, o, se la condanna pronunciata da costui con un ragionamento rigorosamente sillogistico turbava i sonni dello Stagirita, questi si doveva adoprare a superare il puro edonismo o giustificando l'arte per il suo valore estrinseco (il fine pedagogico) o per il suo stesso valore intrinseco (l'estetico). Aristotele intuì mirabilmente che l'arte è un'attività autonoma dello spirito e che andava giustificata in sè; intravede la verità luminosa, ma non seppe tenersi fermo a quella

verità, e incluse nel suo pensiero le vedute correnti sull'arte, la veduta sensualistica e la giustificazione pedagogica.

Osserva giustamente il Croce che Aristotele impiantò il problema della natura dell'arte in modo davvero magnifico quando distinse l'arte dalla storia, ma che, essendo il problema ormai difficile, *all'esattezza del porlo non rispose allora la virtù del risolverlo* (1). Ora questo che il Croce dice del problema dell'arte e della storia, lo si può ripetere per i particolari del problema dell'arte come *mimèsi*. Aristotele vide chiaro che la *mimèsi* è contemplazione, funzione teoretica, autonoma dunque, ma non seppe trattenersi dal fare delle concessioni al pensiero volgare dei contemporanei, e quindi parlò spesso di un'arte pedagogica, e di un'arte dilettevole, ricreatrice. Ma anche la veduta pedagogica in lui non è un vedere il semplice pedagogismo estrinseco dell'arte; anzi spesso egli vuole intendere che l'arte, pur essendo arte, ha in sè, come tale, una forza educativa, una potenzialità di educazione estetica ed umana degli animi. Anche noi moderni, che pur esaltiamo l'indipendenza dell'arte dalla morale, diciamo che essa ha una sua interna moralità che è la sua ragione di essere come arte, e ripetiamo spesso che l'arte ci spiritualizza, che l'arte coltiva la nostra umanità. Si legga, per non dire altro, quello che dice Aristotele nel loc. cit. della *Politica*, sull'educazione della musica. Egli parla dell'educazione del gusto, che è un affermare, in altri termini, l'arte nella sua autonomia; egli consiglia lo studio della musica, perchè ci rende capaci di intendere e gustare (*χαλπεύ*) i bei canti e i bei ritmi; egli

(1) Croce, *Estetica*, IV ed., p. 196-97.

si indugia a distinguere quali strumenti meglio ci facciano buoni ascoltatori (*ἀκροατὰς ἀγαθοὺς*); egli si domanda ancora se la musica possa esercitare un influsso sul carattere morale e raffinare la nostra spiritualità (*καὶ πρὸς τὸ ἥθος καὶ πρὸς τὴν ψυχὴν*), dove è distinta l'educazione dell' *ἥθος* come costume pratico, e l'educazione dell'anima nella sua essenza spirituale (1).

Certo, Aristotele si dipartì spesso da questa concezione estetica dell'arte; ma il suo pensiero centrale è quello. Noi facciamo fatica, oggi, a crederci; perchè il nostro Aristotele è sempre un po' l'Aristotele quale è passato attraverso il pensiero retorico della Rinascenza. In conclusione, argomenti filologici, e più ancora argomenti di natura idealistica giustificano la nostra soluzione estetica della catarsi, che così viene ad accordarsi convenientemente con la parte più genuina della filosofia dell'arte aristotelica.

* *

Ed ora un ultimo e piccolo quesito.

Perchè Aristotele doveva limitarsi ad attribuire l'effetto catartico alla tragedia e alla musica, e di questa, solo alla musica di *esaltamento*, quando tutta l'arte è *liberatrice* perchè espressione?

Sarebbe facile supporre che altri libri di Aristotele, non a noi pervenuti, parlassero degli altri generi letterari e della loro efficacia catartica, se pensiamo che l'*anonimo cosliniano*, direttamente influenzato dai libri aristotelici, parla anche di

(1) *Politica*, VIII, 6.

una catarsi comica. Ma noi non crediamo che Aristotele abbia esteso il concetto della *liberazione estetica* a tutta l'arte, che sarebbe un chiedergli troppo; non lo crediamo, perchè Aristotele stesso ci invita a non crederci. Per lui e per i suoi contemporanei, la tragedia era la forma d'arte per antonomasia, quella che rappresentava più direttamente le passioni umane e meglio poteva eccitare la pietà ed il terrore, così come le armonie musicali " commoventi ed entusiastiche " erano le sole atte a suscitare un moto interiore dell'animo e a procurare un sollievo estetico. Nella tragedia, il pubblico e il lettore è messo in immediato contatto con la vita nella sua molteplice discordia passionale; esso quindi assiste allo svolgersi della lotta, al risolversi di essa quando culmina nella catastrofe, che ne è la conclusione logicamente fatale.

L'epica, per esempio — poichè la distinzione dei generi era assai cara ad Aristotele che, oltre che filosofo, volle essere un precettista della poesia —, l'epica poteva apparire, nella sua forma narrativa, una forma d'arte più quieta, oggettiva, drammatica essa stessa come l'avrebbe voluta lo stesso Aristotele che lodava Omero perchè aveva composto *ῥιμῆσεις δραματικές*, ma tale che non poteva sconvolgere profondamente l'anima del lettore.

Senza pensare poi che lo sforzo polemico di Aristotele contro la tesi platonica si doveva necessariamente concentrare vieppiù nella giustificazione della tragedia, poichè contro la letteratura drammatica, in forma più o meno espressa, appuntava i suoi biasimi e scagliava la sua condanna Platone. Anche i retori, o, meglio, i moralisti cristiani che sostennero la tesi platonica, si accanivano contro la poesia

in genere e la poesia drammatica in ispecie, come quella che presentava *in atto* le passioni. Tertulliano scriveva : « Mentre Dio ci ha comandato di vivere una vita calma, tranquilla e pacifica nella grazia dello Spirito Santo, la letteratura e specie la letteratura drammatica mette lo scompiglio nell' anima ». (1) Così oggi, se fosse storicamente possibile assumere l'atteggiamento aristotelico di difesa dell' arte di contro a dei negatori della sua razionalità, si penserebbe, a mo' di esempio, a giustificare il romanzo assegnandogli il fine catartico, il romanzo che è appunto la forma d'arte ritenuta oggidì la più corruttrice e suscitatrice di passioni e la più diletta dalla moltitudine.

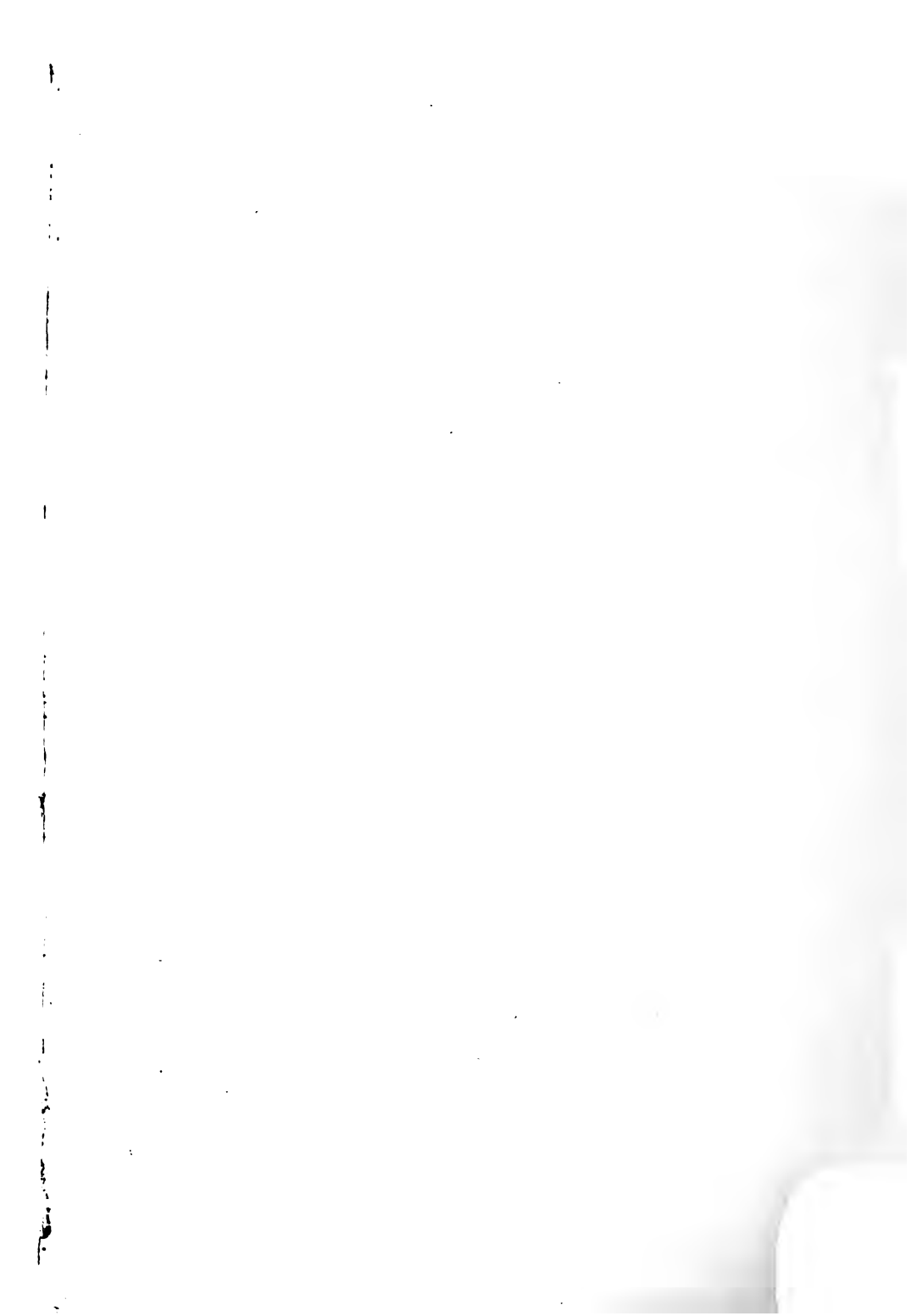
Caserta, febbraio 1919.

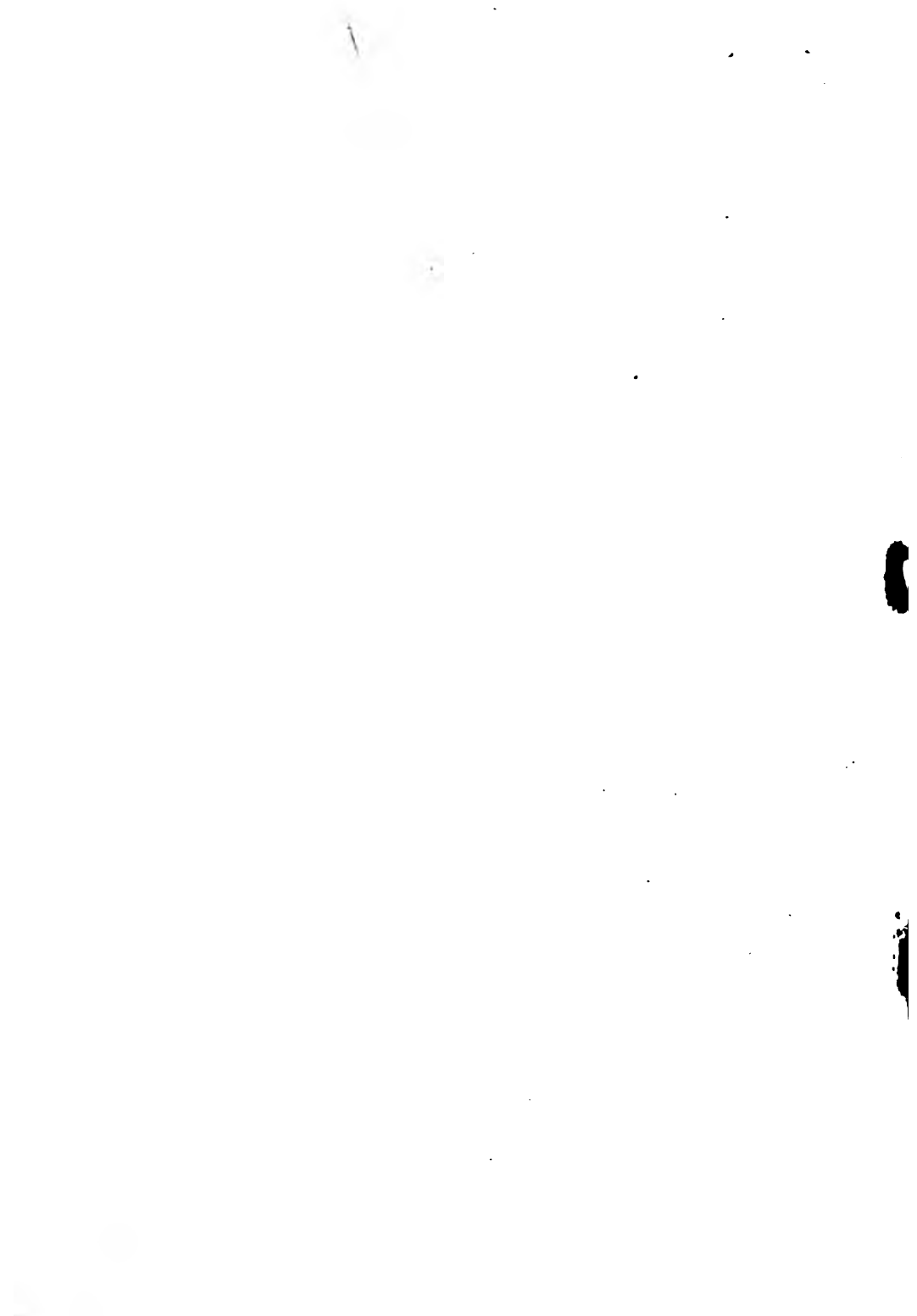
(1) Cfr. Spingarn, op. cit., p. 9.



PREZZO: Lira

PREZZO: Lire UNA





UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 06269 3745

A 415848

